

Simona Rinaldi

*Luigi Pigazzini e la tradizione lombarda del restauro pittorico*

Quando nel 1967 Luigi Pigazzini interviene sulla *Conversione di S. Paolo* a Palazzo Odescalchi era un restauratore ben noto per la sua esperienza, essendo da circa vent'anni il restauratore capo dell'Istituto Centrale del Restauro a Roma. Due anni prima aveva avviato il complesso intervento sulla *Decollazione del Battista* di Malta, come testimoniano delle immagini dell'epoca [FIGG. 1-2], ma anche in precedenza aveva potuto partecipare al restauro di opere caravaggesche, come il *Seppellimento di S. Lucia* di Siracusa pulita e foderata dall'Istituto nel 1948<sup>1</sup>, e forse non era stato estraneo alla foderatura delle tele di S. Luigi dei Francesi eseguita da Mauro Pelliccioli nel 1938.

La grande esperienza maturata a contatto con gli storici, gli archeologi, ma anche i fisici e i chimici dell'ICR lo condusse a rimuovere la precedente parchettatura fiorentina applicata alla tavola Odescalchi in un intervento precedente non datato né meglio documentato, sostituendolo con un sistema di concezione più razionale, basato, come voleva Roberto Carità<sup>2</sup>, sull'attrito volvente mediante l'inserzione di barre metalliche all'interno di ponticelli lignei, in grado quindi di assicurare la scorrevolezza delle traverse nelle fasi quotidiane di contrazione e dilatazione delle fibre legnose. La funzione di tale parchettatura perfettamente esplicita ancora oggi ne giustifica il mantenimento, rappresentando nei fatti la migliore valutazione dell'operato di Pigazzini a quarant'anni di distanza<sup>3</sup>.

Anche nel passaggio dal supporto alla pellicola pittorica il restauratore appare del tutto coerente con una filosofia di grande e prudente circospezione, per il massimo rispetto rivolto alla conservazione dell'originale di Caravaggio, che si rivela oggi di una encomiabile lungimiranza.

Pur nella fase conclusiva della sua carriera in cui poteva a buon diritto ritenere di aver accumulato una notevole dose di conoscenze, Pigazzini non si abbandona alle certezze acquisite e senza presumere di sapere, evita di affrontare una pulitura

---

<sup>1</sup> C. BRANDI, *Il Seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio* (1948), in ID., *Il restauro. Teoria e pratica*, a c. di M. Cordaro, Roma, 1994, pp. 90-91.

<sup>2</sup> R. CARITÀ, *Pratica della parchettatura*, in «Bollettino ICR», 1956, 27-28, pp. 101-131.

<sup>3</sup> V. MERLINI, D. STORTI, *Il restauro del Caravaggio Odescalchi*, in *Il Caravaggio Odescalchi. Le due versioni della Conversione disan Paolo a confronto*, a cura di R. Vodret, Milano 2006, pp. 27-31.

approfondita del dipinto, eseguendo la reintegrazione pittorica al di sopra della verniciatura.

Questo approccio al restauro pittorico è certamente il risultato della sua costante frequentazione con Cesare Brandi, direttore dell'Istituto Centrale del Restauro dal 1939 al 1960. A guardare bene le date, si può anzi affermare che Pigazzini fu il restauratore capo di Brandi, ovvero colui che seppe tradurre operativamente le riflessioni teoriche e le sperimentazioni scientifiche e tecniche che l'Istituto Centrale del Restauro andò elaborando dal dopoguerra agli anni Sessanta.

Pigazzini fu anche il «maestro» degli allievi restauratori che in quegli anni si formarono all'Istituto, come ricorda la dedica di Giovanni Urbani sul catalogo delle opere restaurate nel 1949 [FIG.3]. E i cataloghi delle mostre allestite dal dopoguerra all'Istituto, insieme al Bollettino dell'ICR pubblicato a partire dal 1950, risultano in effetti i principali riferimenti bibliografici per ricostruire la carriera di questo restauratore, tanto importante quanto schivo, insieme a brandelli di ricordi custoditi dalla famiglia<sup>4</sup>.

Sin dal 1947 infatti Brandi affida a Pigazzini il tirocinio pratico degli allievi nei cantieri di restauro in corso, e se già dal 1946 il restauratore si era dovuto cimentare con l'instabilità del supporto ligneo della *Pietà* viterbese di Sebastiano del Piombo<sup>5</sup>, in quell'occasione poteva ancora contare sui consigli di Mauro Pelliccioli, a quell'epoca ancora formalmente restauratore capo dell'ICR.

Pur avendo chiesto alla fine del luglio 1943 un'aspettativa per motivi di salute, Pelliccioli risultava ancora impegnato con l'Istituto romano mediante il consueto contratto annualmente rinnovabile che dal 1941 era stato puntualmente confermato anche per gli anni 1944, 1945 e 1946 quando, nel mese di ottobre, chiese di essere nominato consulente in modo da poter accogliere commissioni di restauro anche da altri enti pubblici e privati, possibilità che veniva negata ai restauratori in servizio all'Istituto<sup>6</sup>. In realtà Pelliccioli fu dal dopoguerra praticamente assente da Roma, avendo

---

<sup>4</sup> Ringrazio sentitamente Francesco Pigazzini anch'egli restauratore, nipote di Luigi Pigazzini e figlio di Sergio (1929-2003) che esercitò la professione di restauratore dopo essersi formato all'ICR, per volontà del padre. Particolare gratitudine rivolgo alla sig.ra Iolanda Perico, vedova di Luigi Pigazzini, che ha rievocato gli anni in cui la famiglia abitò nell'appartamento all'ultimo piano di Palazzo Venezia fino al pensionamento del marito negli anni Sessanta.

<sup>5</sup> ASICR, fasc. *Pietà*, n. 454.

<sup>6</sup> Nel primo contratto inviato a Mauro Pelliccioli il 25 novembre 1941 dal Ministero dell'Educazione Nazionale (Direzione Generale delle Arti, Divisione I), si dichiara infatti: «Vi comunico che con decreto

numerosi incarichi in Veneto e in Lombardia, anche se i rapporti con Brandi rimasero sufficientemente cordiali fino alla fine del 1947<sup>7</sup>.

La designazione di Luigi Pigazzini a restauratore capo in sostituzione di Mauro Pelliccioli avvenne ufficialmente nel 1948 con la modifica dei componenti del Consiglio Tecnico dell'ICR in seguito alla feroce polemica che oppose Brandi a Longhi (e Pelliccioli) dal gennaio 1948 per i successivi dieci anni circa<sup>8</sup>. Benché nel Consiglio tecnico venisse inserito il restauratore Augusto Vermehren, è evidente il suo ruolo eminentemente consultivo rispetto agli impegni che aveva presso il Laboratorio di restauro delle Gallerie fiorentine, e benché Longhi giudicasse tale nomina «uno schiaffo personale»<sup>9</sup> a Pelliccioli, il restauratore bergamasco rimase assai più colpito dal ruolo

in corso di registrazione siete stato assunto per l'anno finanziario 1941-42, con decorrenza dal 15 ottobre 1941 e fino al 30 giugno 1942, per esplicitare attività di restauro presso il R. Istituto Centrale del Restauro, con la qualifica di Restauratore Capo.

Le condizioni finanziarie sono le seguenti:

retribuzione mensile lorda di L. 2.112 oltre l'indennità giornaliera di L. 70.4 lorde e il rimborso delle spese di viaggio in prima classe con l'aumento del 15,49% sul prezzo del biglietto a tariffa differenziale C e il compenso chilometrico per percorrenza su via ordinaria, ai sensi delle vigenti disposizioni per le missioni e sopralluoghi compiuti fuori sede di servizio.

Le condizioni relative al lavoro privato che potrete continuare a svolgere sono le seguenti: 1) il Restauratore s'impegna a non accettare e a non sollecitare commissioni di restauro dello Stato, da Enti pubblici, da Enti morali e religiosi per tutto il tempo che durerà la sua assunzione presso l'Istituto del Restauro; 2) per accettare lavori di restauro per proprio conto da privati in Italia ed all'estero occorrerà che prima venga chiesta l'autorizzazione al Direttore dell'Istituto che, la concederà ove l'attività predetta non pregiudichi l'andamento normale dell'Istituto; 3) nessun lavoro di restauro e nessuna ricerca collaterale (chimica, fisica, radiografica, fotografica) potrà esser compiuta dai restauratori o da altri funzionari diretti dell'Istituto per conto diretto di privati nei locali e con i materiali dell'Istituto, neppure in relazione a restauri per conto di privati debitamente autorizzati secondo il comma 2°; 4) i lavori autorizzati secondo il comma 2°, dovranno figurare come lavoro privato del restauratore, che in questo caso non si potrà fregiare del titolo di restauratore dell'Istituto Centrale del Restauro.

In relazione a quanto precede attendo la vostra accettazione scritta riguardo alle condizioni suesposte.

il Ministro Bottai» (Bergamo, Mary Pelliccioli).

<sup>7</sup> S. PARCA, *Restauri pittorici a Venezia. Mauro Pelliccioli alle Gallerie dell'Accademia (1938-1960)*, in *Venezia: la tutela per immagini*, a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna 2005, pp. 199-220.

<sup>8</sup> Il I Consiglio tecnico dell'ICR era infatti composto da: Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Roberto Longhi, Pietro Romanelli, Pietro Toesca e presieduto dal ministro Bottai. La pubblicazione dell'articolo di R. LONGHI, *I nostri restauratori ad un esame di coscienza* (in «Corriere d'Informazione», 5-6 gennaio 1948, poi ripubblicato con il titolo *Buongoverno, Una situazione grave*, in «Proporzioni, II, 1948, pp. 185-188 oggi anche in R. LONGHI, *Opere complete. XIII Critica artistica e Buongoverno*, Firenze 1985, pp. 1-5) e la successiva risposta di C. BRANDI, *L'esame di coscienza per i restauratori* (in «Corriere d'Informazione» 14 gennaio 1948) diede origine a una forte polemica tra gli studiosi che condusse, inoltre, alla sostituzione di alcuni membri del Consiglio tecnico, dal 1949 al 1957 costituito da: Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Roberto Pane, Pietro Romanelli, Lionello Venturi, Augusto Vermehren, e presieduto dal Ministro della Pubblica Istruzione (C. BON, *Restauro made in Italy*, Milano 2006, pp. 30, 40-41; S. RINALDI, *Il Dialogo Longhi-Pelliccioli per il restauro degli affreschi di Vincenzo foppa nella cappella Portinari*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario internazionale di studi a c. di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, pp. 95-104).

<sup>9</sup> R. LONGHI, Lettera a Mauro Pelliccioli dell'11 marzo 1949 (Bergamo, Mary Pelliccioli).

emergente che veniva assegnato a Luigi Pigazzini, suo collaboratore e fidato braccio destro per almeno un quindicennio.

Pigazzini infatti, nativo di Caprino Bergamasco, doveva la sua crescita professionale, come la sua formazione, all'ingresso nella bottega del Pelliccioli presumibilmente all'inizio degli anni Trenta, quando, in seguito ai lusinghieri riconoscimenti ricevuti come conservatore responsabile della mostra «Italian Art 1200-1900» allestita a Londra nel 1930, aveva visto ampliarsi notevolmente le richieste di intervento. Il successo riscosso dall'esposizione coordinata dal soprintendente di Milano Ettore Modigliani per il governo italiano, aveva infatti avuto vasta eco sulla stampa, oltre che una relevantissima quantità di visitatori, accorsi ad ammirare circa seicento capolavori italiani provenienti dai principali musei pubblici e collezioni private<sup>10</sup>. Il ruolo di «technical advisor» (per usare l'espressione di Longhi) affidato al Pelliccioli da Modigliani che gli commissionava i restauri nella Pinacoteca di Brera sin dal nuovo allestimento inaugurato nel 1925, rese il restauratore bergamasco particolarmente noto e richiesto fino al 1938, quando la promulgazione delle leggi razziali decretarono l'invio del soprintendente Modigliani al confino in Abruzzo<sup>11</sup>.

Con l'arrivo di Gino Chierici in sostituzione del Modigliani, Pelliccioli venne privato degli incarichi fino allora costantemente ricevuti e oltre a licenziare parte della numerosa bottega attiva a Milano<sup>12</sup>, si trovò ad accettare l'invito di Tullio Geredic in Ungheria per restaurare i dipinti murali di Franz Anton Maulbertsch (1724-96) nella chiesa plebana di Sumeg.

Luigi Pigazzini, insieme ai fratelli Luciano e Giuseppe Arrigoni e al pittore Romeo Bonomelli, seguirono nel 1938 Pelliccioli in Ungheria [FIG. 4], lavorando a Sumeg ma anche in diverse altre città come Esztergom, Veszprém, Debrecen, come testimoniano alcuni appunti inediti di Mauro Pelliccioli:

«Ricordo che quando eravamo a Esztergom, mi ero portato dei bergamaschi tra i quali il Pigazzini per cominciare i lavori e allora io parlavo con il segretario che era, non mi ricordo il nome, mi pare Iacopo, che parlava un po' di francese, un po' di latino e riuscivamo a capirci. Il Pigazzini si era appartato in questa stanza, aveva preso un giornale e si era messo sul divano a scorrerlo e dopo un

---

<sup>10</sup> F. HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven-London 2000, pp. 107-127 relative al cap. 7 emblematicamente intitolato *Botticelli in the Service of Fascism*.

<sup>11</sup> E. MODIGLIANI, *Mentore. Guido allo studio dell'arte italiana*, Milano 1946.

<sup>12</sup> S. RINALDI, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale a c. di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 101-115.

quarto d'ora, venti minuti, si alza, e dopo aver fatto passare tutte le facciate del giornale, lo mette via perché tanto diceva di non aver trovato neanche una parola.

Questo dimostra la nostra difficoltà, e però in Ungheria mi sono fermato anni, dovrei dire a periodi, perché nel frattempo io avevo lo studio a Milano, avevo 30-35 collaboratori e allora Milano funzionava malgrado io mi fermassi in Ungheria, perciò andavo e tornavo [...]

Abbiamo girato molto in Ungheria e nel periodo successivo abbiamo fatto importantissimi lavori ma soprattutto siamo stati Sumeg che è la residenza estiva del Vescovo.

Lì abbiamo lavorato sul più bel monumento del Settecento, dove ci sono dei veri capolavori, una cosa straordinaria; ricordo che una prima visita l'avevo fatta l'anno prima con la Sovrintendenza ai Monumenti d'Ungheria e ho guardato per dieci minuti l'interno della Chiesa e poi a Budapest mi hanno invitato a fare il preventivo dei lavori senza più guardare la Chiesa. [...]

I miei collaboratori che non erano mai stata in Ungheria, dovevano dormire in una casa di ricovero nel paese, ma a vedere quei vecchi letti arrugginiti, le paglie che uscivano dal pagliericcio, hanno fatto una faccia, e allora invece di dormire lì, ho sistemato tutti gli uomini in albergo. Stabilito il prezzo, in una drogheria ho mandato a prendere del Vim per pulire, sono andato in chiesa, ho fatto dei campioni di pulitura, gli ho dato l'ordine di cosa dovevano fare, dalle otto all'una ho fatto tutte queste faccende. Sono tornato dopo un mese ad avevano fatto quello che io avevo stabilito di fare. Il Pigazzini che adesso è a Roma, era artiglierie di montagna, era bravissimo per le salmerie, per bere, e adesso è capo del Centro del restauro [...]

Per vedere l'andamento dei lavori, che aveva condotto a un ricupero formidabile, dove prima non riusciva a vedere cosa rappresentava il muro sotto fumo, polvere, veniva fuori l'affresco che sembrava appena fatto, si può vedere dalle fotografie che abbiamo.

Arrivati a quel punto, Pigazzini aveva una passione, anzi gli avevo fatto il deposito in banca, lui si interessava di tutto, era il capo della squadra e mi dice che non riusciva a fare un colore, la venatura del cornicione con quel marmo con le venature viola. Noi l'abbiamo fatto qui in San Bartolomeo, e insomma non riusciva a fare il tono, provando con la terra di Siena, con il rossetto ecc. Nella stanza dove c'è l'organo, avevamo una specie di deposito e gli dissi di prendere un secchio e di seguirmi. Siamo usciti, il paese di Sumeg è curioso in mezzo a una pianura brulla, c'è un cumulo con una rovina di un Castello in alto e ci sono delle ginestre nel prato, era evidente che avevano qualche cava. Siamo andati là con il secchio e ho detto di prendere quella terra; siamo tornati in Chiesa e gliel'ho fatto bagnare e quello era il colore che ha adoperato per fare l'affresco»<sup>13</sup>.

Emerge qui chiaramente il ruolo di capo squadra assegnato a Luigi Pigazzini, abile coordinatore del lavoro dei compagni e coscienzioso esecutore delle indicazioni del maestro, il quale si assentava periodicamente per rientrare in Italia e fare pressioni sulle sue conoscenze al fine di recuperare gli incarichi perduti in patria. L'interlocutore maggiormente al corrente della sua situazione e costantemente informato dei restauri in corso era Roberto Longhi, che nella duplice veste di docente universitario e conoscitore illustre ma anche di ex professore di liceo del ministro Giuseppe Bottai, gli forniva consulenze e perizie sugli interventi<sup>14</sup>. Pelliccioli venne pertanto coinvolto nella commissione ministeriale designata a valutare lo stato di conservazione dei cicli murali della Basilica di Assisi<sup>15</sup>, nel 1939 gli fu affidato il restauro della Camera degli Sposi di

<sup>13</sup> *Mauro Pelliccioli, appunti inediti*, a cura di S. Rinaldi, in corso di redazione.

<sup>14</sup> S. RINALDI, cit. 2006, pp. 105-6.

<sup>15</sup> *I restauri nella Basilica Superiore di Assisi*, in «Le Arti» IV, 1941-42, pp. 216-21.

Mantegna sotto la sorveglianza dello stesso Longhi<sup>16</sup> e l'intervento alla Sala del Cambio a Perugia<sup>17</sup>. In tutti i cantieri di restauro Pelliccioli lavorò con i suoi fidati collaboratori (Pigazzini e gli Arrigoni) che rimasero al fianco del maestro quando nel 1941 venne designato restauratore capo del neonato Istituto Centrale del Restauro inaugurato a Roma il 18 ottobre di quell'anno<sup>18</sup>.

Pigazzini mantenne infatti le sue mansioni nei cantieri affidati al Pelliccioli, come indica chiaramente un preventivo del 4 luglio 1942 per il restauro dei dipinti del transetto della Basilica di Assisi<sup>19</sup> [FIG. 5], anche se con una qualifica da libero professionista, diversa da quella ottenuta da Luciano Arrigoni che dal 1941 era stato designato primo restauratore dell'Istituto romano.

Benché la documentazione archivistica sia per il momento lacunosa per gli anni 1943-46, il nome di Pigazzini rimane associato agli interventi condotti da Pelliccioli anche per il suo restauro più celebrato al *Cenacolo* di Leonardo che nella prima fase di consolidamento avvenuta tra 1947 e 1949 coinvolse gli allievi dell'ICR, coordinati proprio da Pigazzini, mentre Pelliccioli aveva visto accogliere la sua richiesta di divenire consulente esterno dell'Istituto :

«A conclusione delle riunioni il Consiglio tecnico esprime in primo luogo profonda soddisfazione per l'opera svolta (...) dal primo consulente Comm. Mauro Pelliccioli, che presta gratuitamente la sua opera, ai restauratori diplomati Neri, Urbani e Mora che unitamente al restauratore Pigazzini hanno eseguito il consolidamento»<sup>20</sup>.

Il consolidamento del *Cenacolo* si incrocia con gli interventi eseguiti sui martoriati dipinti murali del Camposanto di Pisa, per i quali si ritenne indispensabile dal 1947 condurre una campagna integrale di strappi effettuata da Leonetto Tintori e Leone Lorenzetti (25 dipinti) e da Luigi Pigazzini e Luciano Arrigoni (16 dipinti), come ricorda anche Roberto Longhi evocando «l'incontro di Pisa fra le squadre del Nord

<sup>16</sup> A. PAOLUCCI, *Una inedita relazione di Roberto Longhi sul restauro di Mauro Pelliccioli alla Camera degli Sposi del Mantegna*, in «Paragone», XXXVI, 1985, 419-23, pp. 331-35; M. Cordaro, *La Camera degli Sposi*, Milano, 1992

<sup>17</sup> P. SCARPELLINI (a cura di), *Il Collegio del Cambio in Perugia*, Cinisello Balsamo 1998, pp. 229-242.

<sup>18</sup> C. PILEGGI, *18 ottobre 1941: fotografie inedite dell'inaugurazione dell'ICR*, in «Bollettino ICR», n. s., 2001, 3, pp. 135-40. Nella fig. 3 si vede Brandi che illustra agli ospiti delle riproduzioni ingrandite delle tele Contarelli.

<sup>19</sup> Roma, Archivio Storico dell'Istituto Centrale del Restauro (d'ora in avanti: ASICR), fasc. Assisi (1941-42); *Quaderni di restauro sugli affreschi di Giotto in San Francesco ad Assisi (1942)*, in «Bollettino ICR», n.s., 2002, 4, pp.

<sup>20</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in avanti: ACS), IV vers. (1929-1960), Div. III, b. 160, fasc. Cenacolo, verbale del Consiglio tecnico dell'ICR, 18-19 ottobre 1947.

dirette dal Pelliccioli per il nuovo Istituto Centrale del Restauro e quelle toscane del Lorenzetti e del Tintori (...) per una auspicata, se anche non raggiunta, unificazione dei metodi»<sup>21</sup>. La documentazione recentemente presentata su tale campagna storica<sup>22</sup> assegna gli strappi effettuati da Pigazzini genericamente agli anni 1947-48, mentre è possibile precisare che essi ebbero inizio il 24 novembre 1947, come riferisce lo stesso restauratore:

«Bergamo 16-12-1947  
 Ill.<sup>mo</sup> Prof. Cesare Brandi  
 Direttore Istituto Centrale del Restauro – Roma

Trasmetto all'economista di questo Istituto assegno di £ 3216 della Banca Comit Italiana N° 55188 quale rimborso trattenuta di imposta entrata e tasse a saldo mio avere ricevuto con ordinativo N° 4 capit. 208 N° 87 per operazioni di fissatura alla parte non figurata del Cenacolo Vinciano in Milano.

Porto a conoscenza che il giorno 24 Novembre u. s. abbiamo iniziato nel Camposanto di Pisa le operazioni di fissatura e strappo degli affreschi, incominciando dalle scene di Antonio Veneziano e Andrea da Firenze, lavoro che continuo tuttora con nostro personale e aiuti manovali forniti dalla locale Soprintendenza.

Io ritorno oggi da Pisa per eseguire a Milano alcune modifiche alle tinte neutre date nel Refettorio del Cenacolo, su consiglio dato dal Com. Pelliccioli e Arch. Muzio.

Terminato questo ritornerò a Pisa e se il tempo lo permetterà e i palchi sufficienti, il mese venturo saremo sul posto con più personale per accelerare le operazioni.

Distintamente La saluto

Restauratore  
 Pigazzini Luigi»<sup>23</sup>.

L'ultimo intervento condotto da Pigazzini con Mauro Pelliccioli venne eseguito nell'abbazia di Pomposa nel marzo 1948, mentre successivamente a questa data la sua biografia professionale appare tutta interna all'Istituto Centrale del Restauro, ottenendo

<sup>21</sup> R. LONGHI, *Per una mostra storica degli estrattisti*, in «Paragone», 1957, 91, pp. 3-8, anche in Id., *Opere complete. XIII cit.*, pp. 53-58, in part. p. 57.

<sup>22</sup> C. BARACCHINI, A. CALECA, A. PAOLUCCI, *Gli affreschi del Camposanto di Pisa: progettazione e conduzione dei restauri (1980-2008)*, in *Il Camposanto di Pisa: un progetto di restauro integrato*, Convegno di studi a cura dell'Opera della Primaziale Pisana, Pisa, 6-8 marzo 2008.

<sup>23</sup> ASICR, II. A. 1, fasc. Pisa, Camposanto – Benozzo, affreschi. Circa due mesi prima (20 ottobre 1947) Pigazzini e Arrigoni avevano presentato un preventivo per lo strappo degli affreschi nel Camposanto di Pisa che risulta indirizzato all'ICR, indicando quindi che pur prestando liberamente le proprie competenze professionali, venivano inviati a Pisa per conto e a spese dell'Istituto Centrale del Restauro: «Come richiesta avuta da questo Istituto presentiamo preventivo per la nostra prestazione nel lavoro di strappo degli affreschi da eseguirsi nel Camposanto di Pisa. Calcolando che assumendo sopradetto lavoro fuori nostra sede, siamo costretti oltre alla paga giornaliera ad avere a carico le spese di vitto ed alloggio sul posto in modo che [sic] la richiesta di prestazione va calcolata per ogni singolo nella cifra di 400 lire oraria, oltre al rimborso delle spese di viaggio di andata e ritorno dalla nostra sede. Il materiale che eventualmente sarà da noi fornito verrà conteggiato a parte. Sperando nella vostra accettazione, con stima Restauratori Arrigoni e Pigazzini» (ASICR, *Ibidem*).

nel 1951 il «diploma di benemerito della scuola, della cultura e dell'arte di 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> classe»<sup>24</sup> insieme ad Augusto Vermehren.

L'ingente quantità di interventi effettuata come restauratore capo dell'Istituto Centrale del Restauro risulta accertabile, come si è accennato, dai cataloghi delle mostre di opere restaurate e dagli articoli apparsi sul Bollettino dell'Istituto dal 1950 al 1960<sup>25</sup> che documenta l'attività instancabile quanto silenziosa di un protagonista del restauro pittorico della prima metà del Novecento, peraltro particolarmente avaro nel redigere relazioni tecniche come quella di seguito trascritta, relativa al distacco della decorazione pittorica della Tomba delle Bighe a Tarquinia:

«Dopo le prove eseguite nello scorso giugno che assicurano della perfetta riuscita del distacco completo della tomba, il 12 ottobre 1949 si dava inizio al lavoro.

Lo stato della pittura si presentava in gravi condizioni di deterioramento. L'umidità della superficie è tale che il colore appare come se fosse stato appena deposto sulla leggera scialbatura a tipo intonaco data per levigare la superficie della roccia calcarea. Questa preparazione è molto friabile e non ha più alcuna adesività ma è retta solo dal colore il quale a sua volta regge solo per lo strato di umidità, così che se asciugasse la tomba colore e intonaco si polverizzerebbero.

Per prima cosa si asporta, dove possibile, il bianco salnitroso che in parecchie zone è molto intenso, poi si mettono dei fermi nei punti maggiormente pericolanti. Si può quindi procedere alla fissatura del colore con gomma lacca bianca molto diluita in alcool, così da ottenere la penetrazione sino alla scialbatura. Detta fissatura si esegue a spruzzo perché il pennello così smuoverebbe il colore. L'operazione di fissatura si ripete parecchie volte così da garantire il colore quando si dovrà svelarlo, a trasporto eseguito.

<sup>24</sup> C. BON, cit. 2006, p. 52.

<sup>25</sup> [C. BRANDI], *VI Mostra di restauri. Catalogo*, a cura dell'Istituto Centrale del Restauro, Roma 1949; [C. BRANDI], *Attività dell'Istituto Centrale del Restauro*, in *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale Antichità e Belle Arti), Roma 1950, pp. 183-202; [C. BRANDI], *Mostra di dipinti restaurati. Angelico, Piero della Francesca, Antonello da Messina*, a cura dell'Istituto Centrale del Restauro, Roma 1953; C. BRANDI, *Due restauri: Madonna della Clemenza e affreschi della Tomba detta delle Olimpiadi* (1958), in ID., *In situ. La Toscana 1946-1979: restauri, interventi, ricordi*, a cura di P. Antinucci, Viterbo 1996, pp. 101-108; M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il distacco delle pitture della Tomba delle Bighe*, in «Bollettino ICR», 1950, 2, pp. 11-40; M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il distacco delle pitture della Tomba del Triclinio*, in «Bollettino ICR», 1950, 3-4, pp. 85-93; L. BORRELLI VLAD, *Il distacco delle Tombe Golini I e II di Orvieto*, in «Bollettino ICR», 1951, 5-6, pp. 21-50; L. BORRELLI VLAD, *Il trasporto di una tomba dipinta rinvenuta sulla via Portuense*, in «Bollettino ICR», 1952, 11-12, p. 135; L. BORRELLI VLAD, *Il distacco delle pitture della tomba del letto funebre*, in «Bollettino ICR», 1954, 17-18, p. 19; L. BORRELLI VLAD, *Distacco di due frammenti della tomba del Colle*, in «Bollettino ICR», 1954, 17-18, p. 33; L. BORRELLI VLAD, *Distacchi e restauri di pitture della Casa di Livia al Palatino*, in «Bollettino ICR», 1955, 19-20, pp. 107-121; 1956, 25-26, pp. 11-40; L. BORRELLI VLAD, *Il restauro di una crocefissione di S. Maria Antiqua*, in «Bollettino ICR», 1955, 19-20, pp. 123-29; L. BORRELLI VLAD, *Distacco della parete absidata dell'Aula Isiaca*, in «Bollettino ICR», 1956, 27-28, pp. 143-47; L. BORRELLI VLAD, *Distacco delle pitture del grande cubicolo della Casa dei Grifi*, in «Bollettino ICR», 1956, 27-28, pp. 132-40; L. BORRELLI VLAD, *Il distacco delle due pitture della Domus Transitoria con qualche notizia sulla tecnica di Fabullus*, in «Bollettino ICR», 1957, 29-30, pp. 31-37; L. BORRELLI VLAD, *Il distacco delle pitture di una tomba tarquiniese di recente scoperta*, in «Bollettino ICR», 1958, 34-35, p. 71. Lo spoglio del Bollettino ICR è stato circoscritto ai dipinti murali; innumerevoli risultano infatti gli interventi sui dipinti mobili: solo a Viterbo si segnalano i ben noti restauri alla *Pietà* di Sebastiano del Piombo e all'icona romana del XIII sec. da S. Maria in Gradi (S. RINALDI, *I dipinti del Museo Civico di Viterbo*, Todi 2004, pp. 42, 55). Ringrazio Licia Borrelli Vlad per la sua amichevole assistenza.



Dopo questa operazione il colore si presenta ben solido alla superficie e dà la possibilità di applicare le due tele finissime, di cotone, della protezione. Esse vengono applicate, a poche ore di distanza l'una dall'altra, con gomma lacca la cui diluizione in alcool è diversa per il primo e per il secondo strato. Dopo ventiquattr'ore dalla applicazione e dopo un'ora di asciugamento a lieve calore si procede allo stacco. Questo è quasi uno strappo ed avviene con facilità e riesce alla perfezione. Il sottilissimo strato di intonaco alto circa mm 0,50, si divide così che sul tergo del colore ne rimane un sottile velo a protezione del colore medesimo e a conservazione delle incisioni. Con questo sistema si sono anche staccate le pareti intere, senza bisogno di sezionarle, lasciando anche la tomba integra nelle sue linee architettoniche.

Dopo lo stacco le zone distaccate vengono tese su telai volanti perché possano asciugarsi, dopodiché si fissa anche il tergo e si arrotolano le pitture per il trasporto all'Istituto. Il lavoro sul posto ha termine il 22 ottobre.

Per la trasposizione dei dipinti viene usato il consueto sistema, cioè l'applicazione di tele sul tergo con caseato di calce. Per la svelatura si adopera dell'alcool per sciogliere la lacca di protezione.

Alle operazioni di stacco e rimontaggio hanno collaborato il restauratore Stefano Locati e gli allievi restauratori Raimondo Boenni e Sergio Pigazzini. Roma, 21 novembre 1949. F.to Luigi Pigazzini»<sup>26</sup>.

La parabola professionale di Luigi Pigazzini dalla formazione di bottega all'inserimento in quella straordinaria équipe multidisciplinare rappresentata dai tecnici dell'ICR nei primi decenni del suo funzionamento<sup>27</sup>, testimonia il mutamento profondo impresso alla professionalità del restauratore immaginato sin dall'unificazione italiana da Giovan Battista Cavalcaselle, ma realizzato solo molti decenni dopo dalla lucida elaborazione di Cesare Brandi: un operatore tecnicamente abile e profondo conoscitore delle vicende storico-artistiche, ma dalle competenze professionali del tutto distinte da quelle dell'artista, e ben consapevole dell'ausilio fornito dalle indagini scientifiche.

La tradizionale figura del restauratore che si serve di misteriosi ritrovati per resuscitare magicamente opere distrutte viene così definitivamente superata, cancellando con essa anche l'immagine del restauratore come pittore fallito che continuava viceversa a pesare ancora in Pelliccioli<sup>28</sup>, come se non fosse sufficiente eccellere nel campo del restauro ma dovesse sempre ricercarsi un obiettivo artisticamente più elevato.

Anche Pelliccioli, dopo un biennio all'Accademia Carrara di Bergamo, si era formato in bottega, ma non accanto a Luigi Cavenaghi, che non ebbe modo di conoscere come lui stesso confessa:

«Cavenaghi era ancora vivo, quando io già lavoravo, vale a dire è morto verso il 1916, mi pare durante la guerra, ma non ho mai avuto la fortuna di incontrarlo, pur sapendo che esisteva, pur

<sup>26</sup> M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il distacco delle pitture della Tomba delle Bighe* cit., p. 25.

<sup>27</sup> G. BUZZANCA, P. CINTI, *Un'équipe multidisciplinare: l'Istituto Centrale del Restauro di Roma*, in D. DE MASI (a cura di), *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, Roma-Bari 1989, pp. 281-314.

<sup>28</sup> *Pelliccioli pittore mancato*, Bergamo, 1965. Analogamente Giuseppe Arrigoni non può rinunciare a celebrare la propria carriera con una esposizione di opere pittoriche nel 1993, cfr. A. POSSENZI, *Giuseppe Arrigoni*, Bergamo 1993.

sapendo la sua immensa capacità artistica, che non era da confondersi con i problemi di tecnica meccanica, che lui seguiva solo fino ad un certo punto, ma molto sommariamente, ed era affiancato da operatori paurosamente ignari dei problemi, fra i quali un vecchio Annoni di Milano che faceva i trasporti da tavola a tela, lasciando chiodi, trucioli dentro, ecc.

Invece sotto questo aspetto a Bergamo avevamo la scuola di Secco Suardo, che era di una meticolosità estrema. Quando ha creato questa scuola a Firenze, poi ha scritto il noto libro (che l'ho visto in mano persino ai Giapponesi), poi ci sono stati i seguaci della sua scuola Suardo come erano gli Steffanoni, che erano meticolosi nelle opere meccaniche. Per loro però il problema capitale che è quello del lato artistico, vuol dire restauro pittorico, lettura dell'opera d'arte, prima di intervenire con puliture, ripristini, ecc. non esisteva capisce, perciò era trascurato ed in un certo qual modo a rovescio accadeva al Cavenaghi per le opere di meccanica»<sup>29</sup>.

Intervenire su dipinti già restaurati dal Cavenaghi rappresentò senz'altro per Pelliccioli un tirocinio formativo assai significativo, ma ancor più importante fu la frequentazione della bottega degli Steffanoni, apprezzati estrattisti di affreschi a loro volta discepoli di Antonio Zanchi, il restauratore prediletto dal conte Giovanni Secco Suardo, autore del più noto manuale italiano di restauro dell'Ottocento<sup>30</sup>.

Nella genealogia brevemente accennata da Pigazzini a Secco Suardo si condensa oltre un secolo di storia del restauro che, se testimonia certamente il primato lombardo nello strappo degli affreschi, attesta al contempo la qualità degli interventi sulle opere pittoriche garantita dal bagaglio tecnico tramandato per via pratica all'interno delle singole botteghe, che assolvevano una funzione fondamentale nell'assicurarne la continuità<sup>31</sup> [FIG. 6].

E benché Pelliccioli sia stato, sulla scia di tale tradizione lombarda, uno dei primi restauratori italiani a servirsi consapevolmente delle indagini scientifiche utilizzando sin dal 1934 le radiografie (come quelle per la Pala di Castelfranco)<sup>32</sup>, rimase sempre convinto assertore del ruolo meramente strumentale che esse dovessero mantenere

<sup>29</sup> Mauro Pelliccioli, *appunti inediti*, cit.

<sup>30</sup> Su Giovanni Secco Suardo, Antonio Zanchi e gli Steffanoni (Giuseppe, 1841-1902; i suoi figli Fedele, 1867-1921; Franco, 1870-1942; Attilio, 1881-1947 e il nipote Franco 1907-1987, figlio di Attilio), cfr. C. GIANNINI, *Giovanni Secco Suardo alle origini del restauro moderno*, Firenze 2006; S. RINALDI, C. MANI, *Documenti sulla genesi e l'epilogo del corso di restauro dei dipinti tenuto a Firenze da Giovanni Secco Suardo nel 1864*, in «OPD Restauro», 2005, 117, pp. 343-374; C. GIANNINI, *L'attimo fuggente. Storie di collezionisti e mercanti*, Bergamo 2002; M. PANZERI, *Per la storia delle istituzioni artistiche a Bergamo. Vicende di collezionismo, museografia e restauro pittorico tra XIX e XX secolo*, Bergamo 1996; M. PANZERI, *Teoria e prassi del restauro bergamasco tra secondo Ottocento e primo Novecento*, in *I Pittori Bergamaschi. L'Ottocento. III*, Bergamo, 1993, pp. 3-8. Pelliccioli era imparentato con Attilio Steffanoni perché le rispettive mogli erano sorelle.

<sup>31</sup> M. NATALE, *Le "primato bergamasco": dépose des peintures murales et histoire du goût*, in *Geschichte der Restaurierung in Europa*, Akten des internationalen Kongresses "Restaurierungsgeschichte" (Basel 1991), Worms 1993, vol. II, pp. 80-87 dove si precisa che «i procedimenti sono ancora gelosamente custoditi, il lavoro organizzato secondo un criterio corporativo» (Ivi, p. 84).

<sup>32</sup> J. ANDERSON, *Giorgione. Peintre de la brièveté poétique*, Paris 1996, pp. 83-125, 293.

all'interno dell'operatività sensibile ma essenzialmente manuale dell'intervento di restauro.

La grande abilità tecnica acquisita da Luigi Pigazzini appartiene integralmente a questa tradizione che rimane vitale nell'insegnamento trasmesso agli allievi dell'Istituto Centrale del Restauro, trasfusa nella moderna concezione formulata da Brandi di una metodologia integrata di discipline storiche, tecniche e scientifiche.